

# ピアノ「エチュード」小考

網 干 毅

## 0. はじめに

ふつう、ピアノ学習者が初歩の段階から巡り会うものに「エチュード」がある。全くの初心者のための入門編にあたる〈バイエル教則本〉のようなものは置いておいたとしても、それを終えるか終えないかのとき、〈ハノン〉だとか、〈チ(ツ)エルニー〇十番〉だとかといったひたすら単調な、指を動かすだけの練習曲を課せられることになる。もちろん課せられる練習曲は、どのようなピアノ指導体系が伝わってきたかによってその国や地域で違う<sup>(1)</sup>のだが、それらの学習を経ないでピアノの演奏法を体得することは今日におけるピアノ教育の現場では、まずあり得ない<sup>(2)</sup>。

これはクラシック音楽で使われる他の楽器でもおそらく同様である。ただ、ピアノの「エチュード」はそれら他の楽器に比べると恐ろしく種類が多いし、楽器学習者である点では同じなのに、ピアノの学習者が「エチュード」に費やす時間の量は、他と比べものにならないくらい多いといってもまず間違いはない。では、なにゆえに彼らはそんなにもそれに取り組まねばならないのであろうか。

それを明らかにするには、「エチュード」が求めるものを踏まえ、それがどのような立脚点に基づいて成立しているかを考察する必要があるだろう。本稿はその小さな試みである。

## 1. 「エチュード」の出現

今日一般にピアノのための「エチュード」は2種類に分類されている。一つは日常のトレーニング用のもの。もう一つは演奏会用のものである。

前後するが、後者には例えば、ショパン（1810–49年〔以下「年」を省く〕）の『練習曲 op. 10』（1832年〔以下「年」を省く〕）『練習曲 op. 25』（1836）、シューマン（1810–1856）の『交響的練習曲』（1837）『パガニーニの奇想曲による6つの練習曲』（1832）、リスト（1811–1886）の『超絶技巧練習曲』（1838, 改訂1851）『3つの演奏会用練習曲』（1848）、そして時代が少し下ってドビュッシー（1862–1918）の『12の練習曲』（1915）、スクリャービン（1872–1915）の『練習曲集』（op. 42 1903, op. 65 1913）、ラフマニノフ（1873–1943）の『絵画的練習曲集』（1911 及び 1917）、バルトーク（1881–1945）の『練習曲集』（1918）等が代表的な曲集として挙げられる。これらは、時期的に重なっている部分もあるが、前者の、日常のトレーニング用のものよりはあとに生まれてきたと言ってよいだろう。

しかし、ここで考察しようとしているのは、これらのものではなく、それら前者のものである。

代表例としては、クレメンティ（1752–1832）『パルナッソス山への階梯』（1817刊）、クラマー（1771–1858）『クラマー・ビューロ』、フンメル（1778–1837）『24の練習曲』（1833刊）、チェルニー（1791–1857）『30番 メカニズムの練習曲』『40番 なめらかさの教則本』『50番 指の上達の技法』『60番 ヴィルトゥオーゾの教則本』『100の練習曲』、モシェレス（1794–1870）『24の練習曲集』、ハノン『ピアノ教則本』、そして遅れてはブラームス（1833–1897）『51の練習曲集』（1865–1890）などが挙げられるが、実際は夥しい数の曲集が存在する。

ただ、今挙げた曲集の作曲者の中でブラームスの他は、そのほとんどが18世紀後半生まれだが、確かにこの種の「エチュード」を残した音楽家は、その

世紀初頭に現れたピアノという楽器が社会的にその地位を確立するのとはほぼ同じ頃にこの世に生を受けた者が多い。

周知のように、ピアノという楽器は **1709** 年、クリストフォリというイタリアの楽器制作者が最初に作ったというのが定説となっている。これは現在ゆるぎない説とはなっていないにせよ<sup>(3)</sup>、よほど大きな発見が無い限り、大きな音から小さな音まで表現可能なピアノという鍵盤楽器が **18** 世紀前半に出現し、その半ば頃から広く使用され始め、そして **19** 世紀初頭には楽器の王者の地位を確立したという歴史の流れの記述を著しく変えることにはならないであろう。

とすると、楽器の誕生後しばらく経ち、楽器と人びとが触れあう機会が日常的なものとなり、楽器と人びとの身体がいわばようやく「馴染んできた」時代、だからこそ楽器と身体との協調やせめぎ合い、あるいはそれまでの楽器に馴染んできた身体的「構え」との齟齬がくっきりと浮かび上がってきた頃、言い換えればピアノと身体が「折り合う」地点を探ろうという蠢きが激しくなった時代の渦中に生まれ育ったのが、ピアノのための「エチュード」の作曲者たちということになる。

## 2. 「エチュード」が求めるもの

では、そんな彼らが著わした「エチュード」は、ピアノ学習者に何を求めているのであろうか。

上に挙げた「エチュード」のどれでもいいから、譜面を開けてみよう。

おそらく、そこには短い同じ音型 **Figur** の反復、またゼクエンツ **Sequenz** が見られるはずである。ゼクエンツも **Figur** 反復の一種だと考えると、「エチュード」のほとんどの曲は、短い音型の反復によって成り立っていると言える。そして、タイトルが付いている、いないにかかわらず、それら短い音型には〈オクターヴ奏〉とか〈**2**と**4**、**3**と**5**の指による三度トリル〉などといった課題が課せられているおり、練習者は短い音型の反復運動によってそのよう

な課題の習熟が求められることになる。

このようにまず、リズムや旋律線、重音程の異なる、平易なあるいは逆に演奏困難な、様々な小さな音型を反復によって指に覚え込ませるのがこの種の「エチュード」の目的としてあげられる。もちろんそれによって、それらを可能な限り速く弾くことが、そして作品中にそのようなパッセージが出てきたらすぐさま対応することが出来るようになるはずである。また、ここには指間の拡張、さらにそれらの音型を上下動させることによって、指だけでなく腕の素早い移動の訓練も潜ませてあるに違いない。

ところで、人間の手の5本の指は均一に動くものではないし、個々の指が行使しうる力も別々である。ことに薬指と小指は他の指に比して力強さや運動速度において劣っていることは、我々が日常で経験することである。また、利き手とそれとは異なる手の能力にも違いがある。これらをピアノ演奏において弱点と捉え、それを克服し全ての指が均一な力と動きを獲得することを目的として、それら音型を様々な指使いで弾くことを求めているのも、こういった「エチュード」には必ず見られる工夫である。そして、これは各指の動きの自由さの獲得と分離を目指すことになる。また、利き手と非利き手の持つ能力を均衡化させることも狙われている。対位法に基づく音楽を歴史的な先駆けとし、ピアノ以前の鍵盤楽器のジャンルとしてフーガなどを生み出したヨーロッパ芸術音楽の場合、ホモフォニックと称されるように、基本的に右手の動きを優位とするピアノ音楽でも、両手の能力の同一化は理念としては避けられないのであろう。たとえばチェルニーに『左手のための練習曲集』というものがあり、またブラームスにバッハのヴァイオリンのための〈シャコンヌ〉を左手のみで弾くように編曲した一種の練習曲があるなどのことからそれが窺い知れる。

以上のようなことをまとめれば、基本的に短い音型の反復によるその音型の身体化、そして各指の力の均一化と分離、動きの高速化、指間の拡張による技巧的表現への対応、両方の手の能力の均衡化、腕の移動の迅速化、これらのことを求めているのが「エチュード」なのである。先に演奏会用エチュードに触

れたが、ショパンの『練習曲集』にせよ、リストの『超絶技巧練習曲』にせよ、「芸術性」の問題を除けば、日常訓練用の「エチュード」におけるのと同じ考え方に貫かれており、それらの曲集を構成している個々の曲はまさに今挙げた小さな音型の反復が基本となって作られている。ただ、これらが極めて高い難度の技術を要求していることは事実だが、指に決して無理難題を押し付けているものではないことも実演者の指摘するところである。先に楽器と身体の「折り合い」と言ったが、それを目指してこれらの音楽は様々な工夫がなされているのである<sup>(4)</sup>。

とはいえ、それは指をメカニカルに鍛えるのみであって、音楽性の育成とは別のものであると、やや批判がましく言われるのもこの種の「エチュード」の宿命である。

確かに、ピアノ演奏における現実の音楽表現はそれらの要素だけで成り立っているわけではない。多様なタッチから引き出される音色、微妙なテンポの揺れ、波の満ち引きのようなクレッシェンド、デクレッシェンド等々があいまって、そして対象が「作品」の場合何よりも全体への見渡しがあってこそ構成力に満ちた奥行きのある音楽世界が立ち上がってくる。したがって、そういった非難も決して故なきことではない。いくら高速で指が動こうと感動を呼ばない演奏はいくらでもあるのである。

本小論ではこの問題にはあまり関わらずに、別の観点から「エチュード」を考えたいのだが、先のような非難は歴史の流れからもまた当然出てくると思われる。

### 3. 「エチュード」以前

ザックス＝ホルンボステルによる発音原理の違いをもとにして打ち立てられた楽器分類法では異なっているものの、発音機構を操作する装置として「鍵盤」を共通に有しているがゆえに、指で鍵盤を操る楽器の技術を鍛えるための奏法集あるいは練習曲はピアノが生まれる前から存在した。具体的にはオル

ガン、チェンバロ（ハープシコード）、クラヴィコードのためのそれらである。

たとえば、チェンバロのための練習曲、教則本は随分古くからあり、F. クーブラン（1668–1733）の『クラヴサン奏法 *L'art de toucher le clavecin*』（1716 刊）がよく知られている。また同じ 18 世紀では J.S. バッハ（1685–1750）が『クラヴィーア練習曲集 *Klavierübung*』（第 1 部 1731, 第 2 部 1735 刊）を著しているし、『二声のインヴェンション *Invention*』（1723 頃）『三声のシンフォニア *Sinfonien*』（同）も息子の教育用として書かれたものである。

しかしながら、これらの練習曲集は、ここで検討している「エチュード」とは随分様子が異なっている。そこには単純な音型の反復といったものは見あたらない。クーブランの場合は、旋律にいかなる装飾法を施すか、そしてどのような運指がふさわしいかということを示唆したものだし、バッハのものは、そのような記述もなく完全な作品が集められたものなのである。

バッハは『2 声のインヴェンション』の扉で次のように記している。よく知られている言葉だが引用しておこう。

正しい手引き「クラヴィーアの愛好家、とりわけ学習希望者が 2 声できれいに奏することだけでなく、さらに上達したならば、3 つの主要声部を正しくそして上手に処理することを学び、それと同時にすぐれた楽想を手に入れるだけでなく、それらを巧みに展開すること、そしてとりわけカンタービレな奏法を習得し、それとともに作曲の予備知識をうるために<sup>(5)</sup>。

ここでも「カンタービレな奏法を習得し *eine cantable Art im Spielen zu erlangen*」というところを除けば、のちの「エチュード」に見られる指の鍛錬という目的はほとんど伺えない。学習者は個々の曲を練習することによって、鍵盤楽器の演奏法だけでなく当時の音楽スタイルに基づく楽曲の作り方さえ学べる、言い換えれば音楽をまるごと体得できるというのである。

岡田暁生は「トータルなピアノ教本は、実は 19 世紀前半まではそう珍しい

ものではなかった」と述べ、さらに「当時はまだひたすら指をトレーニングする目的で作られた〈練習曲〉などというものも、また存在してはいなかった」と述べている<sup>(6)</sup>が、音楽学習についてのこのような考え方が基本にあるからこそ、『2声インヴェンション』『3声シンフォニア』が生まれ、父レオボルトはヴォルフガング・モーツァルトの姉にあたるナンネルルのために『音楽帳』（1760頃）を書いたのである。また、D. スカルラッティ（1685–1757）が残した500曲を超えるソナタもほとんどが『練習曲集 *Essercizi per cravicembalo*』という名の曲集に収められていることもそれと関係ないわけではないだろう。

さて、我々が対象にしている「エチュード」以前の音楽学習観がこのようなものであったとすると、確かに「エチュード」を支配する学習観とは、当然違うことに気づく。18世紀後半のやや遅い時点から、前者の総合性に対する後者の分業性へと学習観が変化したのである<sup>(7)</sup>。

すでに明らかなように、ここでいう分業性とは労働における分業という意味で使用しているわけではない。ピアノを演奏する際関わる全人間的な心身一体性を、精神と身体とに分ち、分たれた身体の、とりわけ指の機能をさらに個々の要素に分解してそのそれぞれを高めることを企てるという意味でそこに潜む理念をそのように名付けているのだが、「エチュード」が求める指の運動の高速化や機能の均一化などは、音楽に対するこの要素主義的な分業の視点がなければ成立しないことは明らかであろう。

けれども、この学習観はかつて存在し、今なお伏在する「総合性」を求める学習観からは批判され続けることにもなったのである。

#### 4. 練習について（1）

周知のように「エチュード」はフランス語であり、日本語では学習、練習と訳される。ここでは練習とは何なのかを考えておきたい。

演劇での場合ではあるが、「練習」について山崎正和は次のように書いてい

る。「われわれは、その行動の流れがあらかじめ重ねられた練習の成果にほかならず、その一回ごとの新鮮さそのものがまさに反復の成果であるといふ事実を知っている」「反省によって瞬間ごとの刺戟と反射の循環を断ち切り、行動をより長い脈略のなかで捉へて、それにもとづく新しい方向を持つ反応を見いださねばならない」「この新しい状況と反応の関係は、つづいてひとつの生きた流れに変へられねばならず、そのためにわれわれは、これが第二の反射運動になるまで繰り返し習熟しなければならない」<sup>(8)</sup>。

ここには閉じられたマイクロコスモスとしての作品というテキストを持ち、それを身体によって現前化する芸術における「練習」の目的が見事に記されている。全体を見通しながら繰り返し演技を行いその都度反省し、全体的な流れの中でその時々演技を修正し、さらにそれが「第二の反射運動になるまで繰り返し習熟しなければならない」のである<sup>(9)</sup>。

演技や演奏を経験したことがある人間にとって、この記述は実感として理解できるし、さらに演劇やオペラそしてオーケストラ、合唱のように集団で取り組まねばならない上演ジャンルには、全体を見渡しながら演技（奏）者に修正を加える演出家や指揮者の指示の下でそれは行われることも了解されている。

ただ、「練習」という次元はもう少し長い過程を踏むもので、山崎が想定しているのはどちらかといえば「練習」における最終段階と位置づけられる「通し稽古」と思われるが、しかし「通し稽古」の前にさらに基礎的な「練習」が存在することも事実である。

本稿で対象にしているピアノ演奏の場合では、今日、そのような基礎的「練習」はさらに二つの領域に分かれる。一つは、「作品」を自らのものとすべく、繰り返しそれを弾くこと。これは「通し稽古」ではない。与えられた、あるいは選んだ曲目の譜面を譜面台に置き、それを視覚で捉え、指に移し替えて音を聴きつつ身体に刷り込むことである。そこでは楽譜を参照点とする音の世界と指の世界の一体化を目指し、一つのパッセージの単純な反復練習が延々と繰り返される。現実には奏者は、いわゆるこの「譜読み」の過程で作品に対するイメージを少しずつ築きあげていくし、ある段階から始める「通し稽古」に似た



「通し弾き」からは、山崎が指摘したような全体の見通しに立った表現の模索がなされるようになるのである。またこの「練習」の過程では、演奏者が作品の求める身体へと出来うるだけ自らの身体を拡張していこうとしながら、作品と演奏者の身体とのいわば「擦り合わせ」が行われていくと考えられよう。

しかしながら、学習者の段階では、その都度作品に合致すべく身体を拡張するよう努力するのが現実ではあるものの、職業的演奏家の次元ではそれでは遅すぎる。そこで、演奏する者が行う「練習」の領域のもう一つが生じることとなるのである。それは「訓練」と言い換えてもよいもので、演奏をよりスムーズに運ぶために、曲目とは別に、先に述べたような指の運動、ただそれのみを行うことが強いられる。実はここに「エチュード」の存在基盤が求められるのであろう。学習途上者は、それぞれの「エチュード」のメニューを日々作品との取り組みとは別のものとして長時間黙々としてこなし、あるレベルに到達した専門家もあらためて「エチュード」に取り組むわけでないが、それでも彼らは作品に取り組む前に、指ならしとしてスケールやアルペジオを一通り演奏するのである。

ここに見られるのは、演奏というパフォーマンスを幾つかの要素に分解し、それぞれをそれだけ取り上げて鍛錬し、あるいは鍛錬しつつそれらを再び実演、実践で統合できれば、必ずや大きな成果を得るに違いない、という理念であると言っても過言ではない。これは、分業による効率化を目指す近代の産業形態と通じるものがあり、部分と全体についての極めて興味深い問題が存在することは明らかだが、それらの考察にこの小論で踏み込むつもりはない。

ここで問題にしたいのは、あくまで演奏の現場でのことなのである。分節によって物事を理解しようとする人間の、根本的な思考形態の在り方につながるものなのかもしれないが、演奏技術を個人の次元で学習する際における「練習」の、このような要素主義的な分業性はヨーロッパでは19世紀前半に生まれたものであり、ヨーロッパでさえ普遍的であるものかどうかには疑問の余地があることはすでに見たことである。

その特殊性をさらに明らかにすべく、別の視点から検討を加えたい。

## 5. 練習について (2) ——口頭伝承音楽での場合——

今日では楽譜化されている、あるいは以前から楽譜のように系統だった音の記号化が存在する、そのようなことを考慮しても、基本的には口頭伝承と考えられる音楽の場合、練習というのはヨーロッパ芸術音楽とその様態が随分異なる。楽譜化されている場合は西洋音楽とほぼ同じだが、そうでないとき、学習者は師匠やそれまでの伝承者の実演を倣って身につけたメロディ、息づかい、テンポ、強弱などを想起し、思い出しつつ楽器を奏でる。つまり、身体に入っていたものをその表層に呼び起こし、それに自分の身体を再度合わせ、さらにその時点で修正したものを再び身体に刷り込ませる過程が練習であると言える。自覚しつつ無意識化させる、それが練習だという先の山崎の指摘と似ているが、山崎の場合その依拠するところが「作品」であるのに対し、このような口頭伝承音楽では常に師匠や伝承者のパフォーマンスが参照点となっており、内実は随分異なっているのである。口承音楽の場合、演奏者は実演に向けての練習の際にほとんどでないとそこからの大幅な逸脱はあり得ない。

だからといって、ヴァルトミュージティ（名技性）に満ちた音楽が全く存在しないというのではない。口承音楽でも高度な技巧を駆使している音楽も少なからず存在している。ところが、そこにおいてはその高度な技巧の獲得は伝承されてきた奏演と一体化されており、そのための「エチュード」があるわけではないのである。

たとえば、筆者が永年調査した大阪天満宮の天神祭における地車囃子<sup>(10)</sup>は、一定のリズム型のある決まりに基づいた連結と考えられる構成にもとづいて、驚くほど多様なリズムの展開を繰り出してくるのだが、それら個々のリズム型の反復練習は各自行うにせよ、「エチュード」なるものはまったく存在しない。ただ、そのことはけだし当然で、そのような音楽が伝承してきたことを守るという態度をとる限り、初心者以外は、奏演者の新たな身体の拡張は不必要で、対面教育、あるいは聴いて身につけた音楽性の確認とその滑らかな遂行が彼ら

にとって最も重要なことになるのである<sup>(11)</sup>。

## 5. 「エチュード」の立脚点

ピアノ「エチュード」それ自身の分析、そして口承音楽における練習との比較によって、ヨーロッパ芸術音楽におけるピアノ「エチュード」がどのような理念に依拠するものなのかが徐々に明らかになってきたようである。

加えて、ヨーロッパ芸術音楽の前提から見えてくることがある。これまで論じてきたヨーロッパ19世紀のピアノ「エチュード」は、ヨーロッパ芸術音楽が「記譜された音楽」だからこそ成立したということであろう。作品を構成する様々な音型を細分化し、その演奏の習得を狙って課題を高度に技術化させること、そしてそれを不特定多数の奏者のために一般化させることは譜面だからこそ可能なのである。スポーツでも演芸でも芸能でも超絶技巧のパフォーマンスは見られるが、それらは先述した口承音楽と似て、対面教育が深く関わった上での成果であると思われる。

とすると、「エチュード」に潜むのは身体が身体を拡張していくという世界ではなく、自己の身体を拡張することが普通では困難な生身の身体が、記譜という視覚の次元で表わされた想像上の架空の身体によって拡張される世界だということであろう。

二つ目に指摘しておかねばならないことは、「演奏」における「手応え」の問題である。「作品の理解」という問題を傍らにおくならば、音楽を実感する上で「演奏」という行為が「聴く」という行為より、よりしっかりと「手応え」が味あえることは言うまでもない。その際、自らの身体を楽器として用いる声楽、息を吹き込む管楽器演奏、からだに密着させて腕を動かす弦楽器、それらに比べれば、ある意味で鍵盤楽器がもっとも「手応え」が乏しいと考えられよう。譜面に記された情報を読み取り指で楽器に入力することは、その次元だけではコンピュータのキーボードを操ることとさほどかわりはない。

そのような楽器を演奏する上で音楽を奏でているという「手応え」を感じさ

せるには、指や腕に負荷を掛けることであろう<sup>(12)</sup>。作曲者はその欲求を演奏者に叶えさせるべく作品に織り込み、演奏者は作曲者が作品に込めた表現内容を作品全体の見通しの中でいかに表現するかよりも、音楽を「手応え」をもって身体でつかむということを第一に求める。そのような欲求が、それを可能にする「エチュード」の誕生を促したとも考えられるのである<sup>(13)</sup>。

また、「エチュード」が楽曲を細分化したあとのフィギュレーション、つまり音型の反復から出来上がっているということは、逆に言えば 19 世紀の音楽が基本的には、そのような音型の繰り返しで出来ているということでもある。そういったかたちの 19 世紀音楽の時間体験を「病理的持続」と呼んだのはブルレダが<sup>(14)</sup>、いずれにせよそのような小さな音型の反復で人びとを感情の坩堝へと巻き込む音楽を求める時代の感性の在り方が「エチュード」を誕生させたとも言えよう。

そして四つ目は、「他者の視線」が「エチュード」に通底しているということである。確かに身体の「手応え」の問題があるにせよ、「より速く、より高く、より遠く」といった標語で示されるスポーツ身体の獲得に似て、他者の視線の曝される身体があつてこそ「より速く、より難しい」パッセージの演奏が可能なのではないか。スポーツでは他の人との競争、比較、そしてその勝敗を特等席に腰掛けて楽しんでいる他者という前提があつて、そのようなことがなされ、それに向けて競技者は自らの身体の拡張ができるのであろう。この、スポーツの例に倣うならば、音楽でも同じことが言えるのではないだろうか。

すなわち、他者の視線にさらされるがゆえに、奏者はその視線に潜む欲求を凌駕する驚きを演出しなければならず、そのためには皆が当然と思っている水準を超えたレベルの技巧を示さねばならないのである。ピアノがほとんどの場合ソロで弾かれる楽器であるがゆえに、奏者が聴き手に驚きを与えようという自発性——裏返せばそれは自らに課した強制力なのだが——はおそらく他のどのような楽器よりも強いのかもしれない。

先に述べたように、音楽表現は技巧の華やかさだけで決まるものではない。

しかし演奏が身体によるパフォーマンスである限り、水準を越えた技巧の鮮やかさは、表現の深さといった評価の分かれるものを軽々と越え、ポピュラリティを容易に獲得できることも事実である。

華麗な技巧の「見せびらかし」そのものが価値を持ち、その価値観が作品と演奏の両者に浸透してそのような技巧を纏ったピアノ曲がこの時代に誕生し、そしてそのような技巧的なパッセージを易々と演奏するピアニストが喝采を浴びたことはヨーロッパ音楽史の常識である。またその前提として新興市民社会の成立がよく指摘されもする。先の考察に従えば、演奏への「他者の視線」が注がれる環境とはその市民社会なのかもしれない。それについてはさらに検討を要するが、いずれにせよ「他者の視線」が「エチュード」とつながり、それを含み込んだのが「エチュード」であることは明らかであろう。

とすると、これを逆にたどれば、ピアノを弾く人は、「エチュード」を通して「他者の視線」を暗黙の内に自らの身体に取り込むことになる。プロフェッショナルにせよアマチュアにせよ、19世紀からピアノの弾き手はその視線に我が身をさらすべく、そしてさらしながら、仕方なくあるいは自ら進んで「エチュード」と格闘してきたと言えよう。

かくして、「要素主義的分業性に基く練習観」「視覚による身体の拡張」「身体の手応え」「細分化が可能な作品の作られ方」「技巧の高度化を求める他者の視線」というような言葉が「エチュード」の存在の立脚点として浮かび上がってくることとなった。

これらが相互にどのように関係しあい、さらにそれらの根底にどのような精神的な傾向が流れているか、それは今後考察すべき課題である。

#### 注

- (1) 例えば日本で最もポピュラーなものとなっている指の練習曲、いわゆる《ハノン教則本》の著者「ハノン Hanon」(1819-1900)について、刊行中の MGG でも4分の1ページ分しか情報が記載されていない(MGG, Personenteil 8, 2002, p. 659)。ヨーロッパ音楽の知識のほとんどをそういった辞書に依拠する日本の音楽事典にも当然記載は少なく、そのためフランス人であるので「アノン」と発音す

べきこともいまだ訂正されないままである。ちなみに、フランスのラルースの音楽事典には記載がない。

- (2) ピアノを用いる音楽ジャンルでもジャズなどではこのような教則本を学習せずにプレーヤーになる奏者も数多い。
- (3) 渡邊順生『チェンバロ、フォルテピアノ』東京書籍、2000 参照。
- (4) 本稿は 2003 年 6 月に大阪府立文化情報センターで行った『ピアノ・エチュードの美学』と題したレクチャーコンサートでの発表内容がもととなっている。その際、対話と演奏を担当下さったピアニストの大竹道哉さんには演奏家の立場からの多大なご教示を得た。大竹氏によれば、ベートーヴェンのピアノ技法はリストのそれにつながり、リストの技法は極めて合理性に富んでいるという。ここで言う「合理性」は指の持つ本来の動きにそっているという意味だが、これについてはさらに検討を加える必要があろう。ヴィルトゥオーゾ技巧の合理性については、大久保賢も触れている。大久保賢「奇術師としてのヴィルトゥオーゾ」（岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』春秋社、2003）参照。
- (5) Johann Sebastian Bach, *Invention und Sinfonien*（角倉一郎訳『インヴェンションとシンフォニア』全音楽譜出版社、バーレンライター原典版、1975, p. 1）
- (6) 岡田暁生「訳者あとがき——〈身体の近代／近代の身体〉からの決別——」（ジョルジュ・シャンドール、岡田監訳『ピアノ教本』所収。春秋社、2005）pp. 315 f
- (7) 日本のピアノ学習者がよく使用する『ブルクミュラー 25 の練習曲』はその意味ではまだ前の時代の総合化の理念が残っているエチュードと考えられる。ここでは、単純な音型の反復が練習をそうとは感じさせず織り込まれているし、曲の並べ方も、少しずつ黒鍵の使用が増えるよう調性の順番が考慮されている。また先に引用した岡田も述べているように、20 世紀に書かれたバルトークの『ミクロコスモス』などは総合化の理念再生へのすぐれた試みと捉えられる。
- (8) 山崎正和『演技する精神』、中央公論社、1973, p. 134.
- (9) 演劇でも発声や身体鍛錬などエチュードというものが存在するが、今日では「演劇的なもの」を気づかせるワークショップなども「エチュード」の重要な方法となっているようである。  
平田オリザ『演技と演出』講談社、2004、参照。
- (10) 井野辺潔、網干毅共編著『天神祭—なにわの響き—』創元社、1992, pp. 130 f.
- (11) この地車囃子において、大太鼓だけが即興性に満ちた自由なリズムを打つが、それはジャズのインプロヴィゼーションに似て、あらかじめ「手の内」に入れた様々なリズム型を繰り出してくるのである。
- (12) 芸術と身体との関係、とりわけ「手応え」につながる考え方については、新田博衛「美的経験」（今道友信編『講座・美学 2』所収。東京大学出版会、1984）に示唆を得た。

- (13) 19世紀前半から、とりわけピアノ演奏に課されている「暗譜」という行為は、この「手応え」と深く関わっているのではないか。たとえば優秀な演奏家ならば楽譜を初見しながら弾くこともできるのだが、その場合奏者は楽譜の情報を楽器にインプットするにすぎないとも考えられるからである。もっとも、現実はそのではなく、奏者がそれまで身体で獲得しているスタイルに基づいた演奏がなされるのだが。
- (14) G. ブルレ（海老沢敏・笹淵恭子 訳）『音楽創造の美学』音楽之友社，1969，第二章参照。

参考文献（〔注〕に挙げたものを除く）

- P. アクセンフェルト（原田吉雄訳）『ピアノ練習によせて』全音楽譜出版社，1993。  
佐藤峰雄『ピアノ入門書再考』音楽之友社，1996。  
室井摩耶子『チェルニーってつまらないの？』音楽之友社，2002。

——文学部教授——